

IMÁGENES DE CULTO Y VESTIMENTA EN LA ESCULTURA NOVOHISPANA

Patricia Díaz Cayeros

Doctora en Historia del Arte.

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

patriciadiazc@hotmail.com

Resumen

El texto explora dinámicas que genera la vestimenta de imágenes escultóricas de culto; en particular, la transformación misma de las esculturas para adaptarse al vestido. Fundamentalmente, se analizan obras del periodo novohispano pero también se hacen comparaciones con otras españolas. Se atiende al proceso a partir del cual el vestido y ajuar confieren honor a la imagen y se le define como una dinámica que vela y muestra la obra para potenciar el efecto de su sacralidad (Marlène Albert-Llorca). Asimismo, se plantea la necesidad de empezar a pensar en las tipologías escultóricas que produce este proceso que dota de vida a las piezas y en donde, paradójicamente, la piedad llega incluso a mutilar su objeto de devoción. Se pretende contribuir a llenar un vacío historiográfico con una mirada que no solo aborde a la escultura como Arte sino también como “imagen-objeto” (Jérôme Baschet). De este modo, se analiza la tensión que la vestimenta establece entre prototipo-imagen-ornamento y espectador. Así, la vestimenta, entendida también como una forma de consagración (David Freedberg), se presenta como un elemento fundamental en el proceso de dar cuerpo a la Madre de Dios y, por ende, como útil intermediaria entre el aspecto material y sagrado de la imagen.

Palabras clave: estatua, vestir, imagen, culto, ajuar.

Introducción

La relación entre vestimenta y estatuas, esculturas o imágenes de culto cristiano (independientemente de que estas fueran, o no, hechas ex profeso para ser vestidas) es un tema que, hasta hace poco tiempo, no había interesado a los historiadores y, paradójicamente, tampoco a los historiadores del arte.¹ ¿Cómo se vestían las imágenes y cuáles fueron las características de las piezas cubiertas a lo largo del tiempo y en distintas regiones?, ¿Qué funciones (sociales, económicas o estéticas) cumplían dichos ropajes? ¿Qué impacto tenía este recubrimiento en las obras mismas y en los espectadores? Estas constituyen tan solo algunas de las múltiples preguntas en las que me parecería indispensable incursionar dentro de este campo de estudio tan vivo pero escasamente explorado.

La ausencia de este tema en la bibliografía del arte novohispano no parece gratuita y, en el caso mexicano, puede encontrar una primera explicación en la mirada peyorativa que la disciplina de historia del arte tuvo hacia la mayor parte de la producción escultórica del periodo virreinal.

Acertadamente, hace casi 25 años el historiador del arte mexicano Jorge Alberto Manrique recordó con respecto a la escultura que -a diferencia de la pintura y la arquitectura novohispanas- los neoclásicos no le dieron el privilegio de ser “Arte” (es decir, Arte como se entiende a partir del Renacimiento).² Esto es evidente en una de las obras que pusieron las bases de la disciplina de historia del arte en nuestro país: *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* escrita por el mexicano Manuel Revilla en 1893 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América.³ En este texto emblemático y fundacional, el profesor de historia del arte de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, afirmaba que las esculturas vestidas exentas, de estopa o trapo, con trajes de quita y pon y antiartísticas cabelleras

¹ Para una estupenda reflexión al respecto, véase la reseña de varios libros aparecidos a partir de 1990 en: Marlène Albert-Llorca, “Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l’art, histoire religieuse et anthropologie”, *Archives de sciences sociales des religions*, núm. 164, 2013, pp. 11-23.

² Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana” en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

³ Manuel Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Secretaría de Fomento, 1983.



Figura 1: Escultura de San Pantaleón, Catedral de Puebla, México.

postizas de pelo natural, con actitudes o gestos poco naturales que a veces tocan en lo cómico mostraban el estado lastimoso al que pudo llegar la más clásica de las artes, aquella que pedía más belleza y mayor corrección de las formas. Las consideró pecados contra el arte que eran permitidos para el culto. Si bien el autor no dio ningún ejemplo concreto, la descripción remite a cualquiera de la enorme cantidad de piezas de maniquí o bastidor que todavía hoy se conserva en las iglesias mexicanas.

174

Excepcionalmente, Revilla valoró la obra de los Cora, apellido con el que se refiere a un conjunto de artistas cuya producción ha de ubicarse entre el segundo tercio del siglo XVIII y principios del XIX en la ciudad de Puebla.⁴ (FIG. 1) La escultura de San Pantaleón que conserva la catedral de Puebla es un buen ejemplo de la producción del fundador de esta dinastía, José Marín Villegas Cora. Aun así, la presencia de firmas (con punzón y esgrafiada), de fecha (1753) e incluso del nombre del patrocinador (el obispo poblano don Pantaleón Álvarez de Abreu) resulta totalmente inusual e inédito dentro la producción novohispana. Frente a la casi absoluta ausencia de esculturas firmadas o fechadas en este periodo, esta aparece firmada y fechada tres veces sin resultar del todo claro si pudiera tratarse de la obra de dos artífices distintos. Esta enorme cantidad de datos dispuestos sobre una sola pieza es algo que no volveremos a ver ni siquiera en la producción de este mismo grupo de artistas.⁵ Para Revilla, a pesar de sus grandes deficiencias, los Cora lograron restaurar un arte que había llegado a un extremo lamentable. Sin embargo, considera que -después de ellos- la escuela decayó y se extinguió por completo. De manera que, desde su punto de vista, no era posible decir que “en la Nueva España hubiera existido propiamente la verdadera escultura antes de la llegada del insigne (Manuel) Tolsa”.⁶

⁴ El mejor y más sistemático estudio sobre la producción de los Cora se encuentra en: Franziska Neff, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, UNAM, tesis doctoral en Historia del Arte, 2013.

⁵ El mejor y más sistemático estudio sobre la producción de los Cora se encuentra en: Franziska Neff, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, UNAM, tesis doctoral en Historia del Arte, 2013.

⁶ Para mayor información sobre esta pieza véase, además de la tesis de Franziska Neff: Pablo Amador Marrero, “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Fundación Amparo, 2012, pp. 352-357.



Figura 2: Santa Anita. Guadalajara, México.

Si dejamos a Revilla y entramos de lleno a la historiografía del siglo XX, encontraremos que todavía en 1950 el historiador del arte español don Diego Angulo consideraba que era necesario fijar el límite entre la escultura que interesa a la historia propiamente del arte y esa otra escultura de carácter popular, intensamente expresiva, sinceramente ingenua y llena de toda una serie de valores muy estimables pero que, a su parecer, revelaba un dominio insuficiente de la técnica para expresar todo lo que deseaba.⁷ Una obra como la Virgen de Santa Anita -que se venera cerca de la ciudad jalisciense de Guadalajara y que conserva poco de la escultura original- (FIG. 2) difícilmente habría interesado a Angulo. Hoy, en cambio, algunos historiadores del arte podemos encontrar sumamente sugerente que una comunidad opte por mutilar su imagen original para dignificarla haciendo que, a través de su atavío, esta adquiera una mayor presencia y dignidad porque no nos resulta una problemática que daba interesar solo a los antropólogos.⁸

175

Si, como he dicho, el desinterés en el tema de la vestimenta de las esculturas de culto tiene una explicación en la historia de nuestra propia disciplina, en sentido inverso, el interés en el tema tampoco es gratuito y no puede desligarse del giro que esta ha dado del estudio del “Arte” al de las “imágenes” que -como diría Jean Claude Schmitt- ya no es patrimonio exclusivo de los historiadores del arte⁹ y en donde asuntos como la autonomía del arte o la autoría pierden interés frente al carácter antropológico de las piezas que se convierten en “artefactos inseparables de las creencias últimas que proyectan” y en donde los rituales toman relevancia porque permiten comprender la función estética de las obras.¹⁰ En este sentido es que en su obra sobre las vírgenes milagrosas de Valencia y la Cataluña francesa y española, Marlene Albert-Llorca nos recuerda que la manipulación de las imágenes a través de rituales, el hacerlas aparecer, el vestirlas suntuosamente, el coronarlas y rodearlas de flores equivale a un proceso de sacralización; es decir, es así como las estatuas son investidas de su valor sagrado y se les le dona su divinidad.¹¹

⁷ Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y M. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Salvat editores, 1945-50, 2 vols.

⁸ El tema fue lúcidamente seleccionado y analizado por Marlene Albert-Llorca en una ponencia presentada el 16 de noviembre del año 2012 durante el coloquio *La statuaire, entre hommage et outrages*, organizado por la Universidad de Toulouse II. Le Mirail en Toulouse, Francia. El texto llevó por título: “Un pieux iconoclasme: mutiler

⁹ Schmitt, Jean-Claude, “Introduction” en *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁰ María Cruz de Carlos *et. al.*, “Presentación” en *La Imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. XV-XXVII.

¹¹ Marlène Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et Rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 19.



Figura 3: Virgen de la Rosa. Catedral de Guadalajara. México.

Este aspecto trae a la mente la definición que David Freedberg dio a la consagración como un proceso íntimamente vinculado con el funcionamiento de las imágenes. Bajo este concepto el autor no sólo se refiere a los rituales de consagración propiamente dichos sino también a diversos actos que coadyuvan en la transformación del estatus de una imagen, en su activación, en su legitimación, tales como trasladarlas a un santuario propio, ungir las, lavarlas o adornarlas, acciones que pueden tener lugar incluso después de que la imagen ya ha sido animada. Tal sería el caso de las vírgenes halladas o descubiertas.¹² Por ejemplo, la riojana Valvanera, una escultura fechada en el siglo XII pero que la tradición incluye dentro del grupo de esculturas hechas por san Lucas. Se afirma que fue escondida dentro de un roble cuando la región cayó en manos de los musulmanes para ser redescubierta siglos después y revestida a partir del siglo XV. Este es uno de los varios casos de imágenes medievales que recibió vestidos que la hicieron aparecer de pie pero, por el momento, quedémonos con la original postura sedente de esta Virgen en Majestad, con su túnica de mangas perdidas y su rostro enmarcado por una toca porque con algunas variaciones estos mismos elementos de la imagen medieval volverán a aparecer en otras imágenes. Tal es el caso de la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de la ciudad de México. Si bien Freedberg argumenta que existen imágenes que aparecen investidas de divinidad antes de su consagración, esto no significa que los diversos actos que es posible leer como consagradorios, dejen de ser efectivos pues, por el contrario, confirman su sacralidad alzándola públicamente. Es por ello que Freedberg entiende estas prácticas no en un sentido unidireccional sino como maneras de santificar y enaltecer cualidades inherentes o añadidas a la imagen, como formas de hacer evidente el potencial de toda imagen. Es decir, si bien hay imágenes que pueden funcionar porque son consagradas también pueden funcionar antes de serlo de modo que al tiempo de activar su potencial, la consagración (entendida en términos amplios) no solo hace constar que dicho poder ya existía sino que también puede modificar su funcionamiento.

A continuación me propongo atender este proceso en el que se confiere honor a la imagen a partir de su vestido a partir de algunos ejemplos y plantear que es necesario tipificar su impacto en las piezas escultóricas. Esta dinámica en que se vela y se muestra para potenciar el efecto de su sacralidad en los espectadores, en que se le dota de vida o se hace patente dicha vitalidad, tiene una infinidad de facetas o tipologías que

¹² David Freedberg, *El poder de las imágenes, Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. de Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé, Madrid, Cátedra, 1992.

quisiera por lo menos empezar a esbozar. Paradójicamente, se trata de una dinámica que ha llevado incluso a la mutilación de piezas y después a su ocultamiento, como sucedió en el Viejo Mundo con imágenes medievales y se repitió en la Nueva España. Mencionamos a la Virgen de Santa Anita en el estado de Jalisco pero también sucedió en otras más célebres del periodo virreinal como lo fue la Virgen de la Salud de Pátzcuaro, Michoacán, cuya mutilación -a finales del siglo XVII- se describe y explica con detalle en la célebre obra de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo.¹³ Sin duda, la vestimenta juega un rol fundamental en la dinámica de mostrar y velar el objeto de culto. Se trata de un ritual de descubrimiento que sin ser un fenómeno nuevo adquirió y sigue teniendo sus particularidades en suelo europeo y americano. Veamos, por ejemplo, el caso de la Virgen de las Nieves, una escultura del siglo XV, tardo gótica, ubicada en su santuario en la isla de la Palma en el monte a la salida de Santa Cruz de la Palma. Se trata de una escultura sevillana de terracota que ha sido atribuida a Mercadente de Bretaña (muerto en 1480) y que es imposible de fotografiar sin la vestimenta que la conserva totalmente cubierta. A partir de una fotografía filtrada se elaboró un dibujo que circuló mostrando que la original porta un niño mutilado. La mera exhibición del dibujo -hace aproximadamente cinco años- causó una gran polémica. Un secretismo parecido rodea a la Virgen de Izamal en la península de Yucatán cuya imposibilidad de ser vista sin sus vestimentas quizá no debe desligarse de la pérdida de la efigie original en 1829.¹⁴

Esbozar la variedad de tipologías que se esconden bajo los ropajes, cuando esto es posible, no sólo intenta llenar un vacío historiográfico también muestra que dicha variedad es mayor de lo que hemos pensado. No sobra decir que esta remite a la tensión entre prototipo-imagen-ornamento y espectador así como al tema más particular de la configuración de sus respectivos cuerpos versus sus rostros y, en ocasiones, también sus manos. Me parece que entre el polo que mira a la escultura como arte y el otro que la mira como imagen (y, en particular como “imagen-objeto”¹⁵) habrá que navegar para verdaderamente hacerle justicia a la enorme y diversa producción escultórica que se hizo en la Nueva España y a sus inseparables contextos ornamentales.

Antecedentes de las imágenes de vestir y de las prácticas en los siglos XII, XIII y XIV

En términos generales y cronológicos habría que retomar de nuevo el trabajo de Albert-Llorca para mencionar que la práctica de vestir las imágenes de culto aparece registrada por lo menos desde el siglo XII aunque no es será hasta el siglo XIV que ya sea posible encontrar obras que fueron hechas ex profeso para ser vestidas.¹⁶ En el suelo español la fecha podría recorrerse un poco hacia atrás si recordamos que la Virgen de los Reyes ha sido datada en el siglo XIII, y aunque se le acredita francesa no deja de ser de las primeras imágenes de vestir, articulada y con movimiento conocidas en España.¹⁷ La Virgen de los Reyes contó con articulaciones que no eran sólo para vestirla como sucede actualmente con las vírgenes procesionales que salen en Sevilla durante la semana santa que son de candelero; por ejemplo, la dolorosa Virgen de la Estrella.¹⁸

Especialmente interesante es que, como se ha dicho, muchas de estas piezas de culto y arraigada devoción fueron y siguen siendo inaccesibles para el fiel lo cual coloca a la vestimenta así como a las cortinas que velaban este tipo de imaginería como elementos que funcionaron como intermediarios entre el fiel y lo

¹³ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (1755).

¹⁴ La efigie original se quemó en 1829 y aunque se afirma que fue sustituida por otra del siglo XVI no es posible confirmarlo porque la comunidad que la resguarda no permite que la pieza actual sea vista sin su ropaje.

¹⁵ Jérôme Baschet, “Introduction: L’image-objet” en Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds.), *L’image: fonctions et usages des images dans l’occident médiéval: actes du 6e International workshop on medieval societies: Centre Ettore Majorana: Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, Paris, Le Léopard d’or, 1996.

¹⁶ Marlène Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 139. ¹

¹⁷ La tradición dice que la Virgen de los Reyes fue la imagen que llevaba el rey Fernando III cuando liberó la ciudad de los moros en 1248, hay muchas leyendas alrededor de ella pero consta que en 1337 se empleó en procesión para pedir por la salud de Alfonso XI, desde el principio se pensó para ser vestida. Se le considera de las primeras imágenes de vestir conocidas en España y además estaba articulada. solo esta tallado en detalle la cabeza, manos y pies, lo demás son armaduras de madera cubiertas con vitela o pergamino.

¹⁸ Vale la pena mencionar que la gran devoción que se le profesa a esta imagen provocó que los restauradores responsables de su intervención durante el año 2010 trabajaran ocultos tras mamparas pues la cofradía responsable del cuidado de la pieza no permitió al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que ninguna otra persona pudiera siquiera verla sin su ropaje.



Figura 4: *Virgem de la Defensa.*
Catedral de Puebla, México.

sagrado y que resultan fundamentales para ligarlo pero también para alejarlo del objeto de su deseo y, con ello, potenciar su misterio. En este sentido no es gratuito, sino evidencia de su capacidad de generar apego, que la gran devoción que le profesaba toda la ciudad de Guadalajara en el occidente de México a la milagrosa Virgen de la Rosa de su catedral (FIG. 3), considerada un regalo que en 1548 hiciera el monarca español Carlos V a la ciudad, decayó cuando -en el siglo XIX- el canónigo Gutiérrez Guevara la despojó de sus atavíos con el objetivo de mostrar una talla espléndida al mundo ilustrado porque, para él, las antiguas vestimentas resultaban de pésimo gusto. Quizá la historia no es del todo cierta pero en 1954 el presbítero Luis Enrique Orozco afirmaba que el resultado fue que el pueblo considerara que se trataba de otra Virgen y nunca más le volvió a rendir el mismo culto.¹⁹ Algo similar aconteció con la Virgen de Tepepan en pleno siglo XX. Las vestimentas de esta imagen en piedra labrada y policromada en México (que ha sido vinculada con fray Pedro de Gante y con la Virgen de los Remedios) fueron igualmente retiradas para exhibir la escultura en todo su valor artístico.

Sin embargo, a diferencia del caso anterior y a decir de la comunidad, aquí el acto respondió al deseo de reactivar un culto que había decaído y fue una iniciativa exitosa.²⁰ En ambos casos, se trata de esculturas exentas del siglo XVI cuyos ropajes fueron tallados y policromados. Ambas despertaron gran devoción en sus respectivas comunidades, fueron valoradas artísticamente y no fueron concebidas para ser vestidas necesariamente. En ambos casos se revistieron y la acumulación de un ajuar fue sinónimo de éxito pues se trató de un síntoma del aumento de su culto siendo posible ubicar el esplendor de dichos ajuares en el siglo XVIII. En los dos casos, fueron desprovistas de su ropa con el objetivo de valorarlas como obras artísticas

¹⁹ Luis Enrique Orozco, *Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara*, Guadalajara, s.e., 1954, pp. 47-48. Para un análisis exhaustivo de la escultura de la Virgen de la Rosa, véase: Patricia Díaz Cayeros, “Huellas de escultura y devoción en la catedral de Guadalajara: la Virgen de la Rosa y el Señor de las Aguas” en Arturo Camacho (coord.), *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2012, tomo 3, pp. 89-128.

²⁰ Patricia Díaz Cayeros, “Escultura en contexto: la Virgen de Tepepan y otras imágenes marianas” en *Memorias del I Coloquio Internacional 'Encrucijada' (2010)*, UNAM-IIE, en prensa.

y -de ese modo- fincar la devoción. Mientras el resultado en una fue exitoso en la otra no. Es decir, son evidencia también de una nueva mirada no solo hacia el objeto sino hacia la devoción. Volveremos a este deseo, quizá ilustrado, de recuperación de las esculturas originales, de sus “cuerpos”, porque adquirió diferentes formas a lo largo del tiempo y en distintas regiones. Como veremos al final de este texto, en las islas canarias se generó una tipología que fue más allá del maniquí y candelero pero retomemos primero los contextos dentro de los cuales es posible insertar la práctica de vestir a las imágenes.

Polémica sobre el vestir, o no, las imágenes. Siglo XVI.

El III Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, manifestó una clara preferencia por la producción de imágenes pintadas y una tolerancia hacia la fabricación de esculturas de devoción, siempre y cuando estas fueran hechas de tal manera que no resultara necesario adornarlas con vestidos (“que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos”).²¹ La disposición debió responder a las propias circunstancias locales pero al mismo tiempo tomaba partido dentro de una polémica candente en la península en torno a la vestimenta de las imágenes. No sabemos realmente si cuando se promulgó la prohibición mexicana ya existían imágenes que hubieran acumulado ajuares tan completos como sí sucedió en Europa. O bien, si – por el contrario- con esta disposición se intentaba evitar que se desarrollara algo similar a lo que había sucedido del otro lado del océano. Lo cierto es que en Europa a partir del siglo XVI se intentó prohibir la producción de esculturas de vestir aunque paralelamente después del Concilio de Trento también se fomentó que las imágenes tuvieran sus propios ajuares (pero no porque no los tuvieran sino porque era frecuente que estos fueran prestados). Asimismo, se solicitó que estos fueran “decentes” y suntuosos y que llegaran a los pies así como que se diferenciaran de las modas profanas. Especialmente interesante es que, a decir de Manuel Trens, uno de los resultados fuera que se borrara la forma de su cuerpo dándoles un aire sacerdotal.²² Este punto me parece relevante no solo para interpretar la vestimenta en general sino en particular la de las llamadas vírgenes amponas, es decir, aquellas que visten un traje amplio, ahuecado y triangular que borró por completo sus cuerpos. Me parece que, con gran acierto, Marlene Albert Llorca interpreta el Concilio Provincial Mexicano como una postura más radical en torno a una costumbre que se practicaba en Italia por lo menos desde el siglo XII, aunque fue a partir del siglo XIV que, sin duda, los inventarios catalanes de bienes le evidencian que las imágenes de culto no sólo se cubrían con mantos –como en el siglo XIII- sino en su totalidad y que también aparezcan propiamente las imágenes de vestir (que incluso podían ser de candelero). A decir de la investigadora, uno de los documentos más antiguos que atestigua la costumbre de vestir a las vírgenes data de 1383 y se conserva en Venecia (se trata de una tercera orden conformada exclusivamente por mujeres que se ocupaban de ello). El deseo de vestir imágenes que no fueron diseñadas para ello fue tan fuerte que algunas esculturas medievales fueron incluso mutiladas para ser vestidas y darles mayor suntuosidad tal como, hemos dicho, sucedió a fines del siglo XVII con la Virgen de la Salud en Michoacán. En este sentido, Luisa Elena Alcalá ha sugerido que la forma ampona que recibieron muchas de las vestimentas pudiera responder al deseo de vestir imágenes medievales sedentes que ahora aparecerán paradas y a las que incluso se les añadirá un nuevo niño después de vestir las.²³ Queda claro, por lo dicho anteriormente, que -a diferencia de lo que sucede en América- en Europa, a partir del siglo XV algunas imágenes ya tendrán una gran cantidad de vestidos lo cual les permitió cambiarse más de una vez al año. A decir de Albert-Llorca, esta práctica también parece evidenciar que la Iglesia deseaba subrayar la humanidad de los personajes. Sin embargo, cuando en el siglo XVI los protestantes acusan a los católicos de haber borrado la frontera entre lo sagrado y lo profano, Trento solicitará que no se vistan con ornamentos provocativos, un aspecto que será retomado en los concilios nacionales.²⁴

Pero aún antes de Trento existieron críticas en torno a esta práctica lo cual interesa para acercarnos a varios de los distintos factores (y no sólo uno) que estaba en juego en esta práctica. Por ello, hagamos un breve recorrido por algunos.

²¹ *Concilio III Provincial Mexicano...*, México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859, título XVIII, libro tercero, p. 326.

²² Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 144.

²³ Luisa Elena Alcalá, “The Image and Its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America” en Ronda Kasl (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis, Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, p. 59.

²⁴ Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 142.

A fines del siglo XV, el fraile dominico italiano Girolamo Savonarola advertía sobre los peligros de representar a la Virgen con vestimenta ostentosa no sólo porque distraía la devoción sino también porque falseaba la verdad histórica.²⁵ En 1536 el sínodo provincial de Toledo condenó vestir las esculturas procesionales y mandó que todas fueran hechas de bulto con la vestimenta totalmente tallada.²⁶ En 1551, en un texto preparatorio al concilio de Trento, san Juan de Ávila también abogó por no vestir las imágenes pues desde su parecer con la excepción del crucificado solo debería de haber pinturas y en algunos sitios una decente y antigua estatua de la Virgen que gozara de gran devoción.²⁷ En el sínodo de burgos de 1575 se dice que las estatuas deben vestir vestimentas que les pertenezcan y no con vestimentas profanas que les sirvan a las mujeres. En 1599 la Virgen de Montserrat estaba vestida con una ropa hecha a partir de otra perteneciente a la infanta Isabela, hija de Felipe III. En 1600 en la publicación de una constitución sinodal de Orihuela se deplora que las estatuas de santos y, sobre todo, de la Virgen porten en las procesiones ornamentos que les donen una belleza impúdica y un esplendor mundano. Se afirma que se les viste de vestidos de seda como mujeres profanas y se le meten tantos adornos en la cabeza que lejos de elevar a la piedad a las almas de los espectadores, ellas incitan más bien a la lascivia y al lujo. Por ello y con la autorización de Trento y su sesión 25 demandan que las estatuas no sean vestidas de esa manera, que no les enchinen los cabellos porque más da para reír, que no vistan ropas prestadas por otras mujeres y que no sean vestidas de hábitos seculares.²⁸

Especialmente revelador de la situación europea es un dato de este mismo año (1600) de una donante en Italia que le ofrece a la Virgen del Rosario de San Domenico di Castello un vestido de seda bordado de encaje de bolillo con la condición de recuperar el vestido dos o tres veces al año para poderlo portar ella misma, una costumbre que retomaba de su madre.²⁹

Es posible que con su postura los miembros del clero mexicano del siglo XVI al tiempo de adelantarse a problemas que ya se habían presentado en Europa desearan también evitar una confusión entre ídolos e imágenes santas, como sugiere la profesora emérita de la Universidad de Toulouse, Albert-Llorca. Por otro lado, tan solo un siglo después lo que vemos en Nueva España es que esta prácticas está totalmente establecida como evidencian los jesuitas Francisco de Florencia y Antonio de Oviedo para el caso de la Virgen de la Salud de la ciudad michoacana de Pátzcuaro, una Inmaculada de caña de maíz fabricada hacia 1540. Tal como sucede en muchas historias de imágenes milagrosas que manifiestan la voluntad de sus prototipos, en 1690 la imagen de la Salud no permitió que su rostro fuera retocado pero sí que se le recortara el traje para vestirla con mayor propiedad.³⁰

180

Ropaje de la Virgen de la Defensa

Otro caso que también es posible registrar desde el momento en que empieza a vestirse y confrontar con la escultura actual es la Virgen de la Defensa de la catedral de Puebla. Un recorrido por los inventarios de dicha sede episcopal y su confrontación con la obra conservada muestra que la gran mayoría de las imágenes de la catedral eran talladas en madera aunque también había piezas de plata, algo de estatuaria en marfil, contados ejemplos de cera y una importante escultura ligera. Dentro de este panorama, sólo unas pocas esculturas tenían vestimentas propias y en algunos de esos casos (todos ellos marianos) las imágenes reunieron un considerable ajuar que, además, incluyó una o varias vestimentas textiles descritas con gran detalle. Esto es importante para no exagerar ni tampoco minimizar la contribución de la vestimenta. Resulta evidente que, en estos pocos casos escultóricos, se trató de tejidos lujosos que se enriquecieron aún más con joyas lo cual los convirtió en preciosos objetos suntuarios y entre los más apreciados bienes de la catedral.

²⁵ Sermón de la cuaresma de 1496 en Florencia. Citado en Pablo Amador *et. al.*, “Y hablaron de pintores famosos de Italia”. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 92, 2008, pp. 58-9.

²⁶ Susan Verdi Webster, *Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 120.

²⁷ Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 144-45. Las siguientes menciones provienen de este mismo libro.

²⁸ Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 143.

²⁹ Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 143.

³⁰ Se trata de una escultura ligera de aproximadamente 1 metro 20 centímetros de altura que fuera mandada hacer por el obispo don Vasco de Quiroga ajustándola a “las leyes de la mejor escultura”. Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *op. Cit.*, pp. 313-315.

La imagen más importante dentro de esta categoría fue, sin duda, la Virgen de la Defensa, una escultura de la Inmaculada Concepción, manufacturada a principios del siglo XVII en España o Nueva España y que, a decir de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, regresó a Puebla en 1676.³¹ Se afirma que el obispo don Juan de Palafox la recogió de un eremita y se la dio al almirante aragonés Pedro Porter quien planeaba viajar a la conquista de California pero quien, finalmente, se trasladó a Perú dentro de la comitiva del virrey conde de Alva de Liste.

Por ello, la obra viajó a Sudamérica y no regresó a Puebla sino después de treinta años de ausencia. A su vuelta, la Virgen trajo consigo cuatro blandones, una lámpara y una columna de plata que le sirvió de peana pero no se mencionan vestidos.³² Sin embargo, menos de cuarenta años después de su instalación, en el primer inventario dieciochesco de la catedral de Puebla –realizado en 1712 –, la Virgen de la Defensa ya registra un muy extenso ajuar encabezado por un manto azul de raso³³ bordado y con añadidos de perlas, joyas y piedras preciosas, el cual se abrochaba con un pectoral. Dicho manto seguirá apareciendo en los inventarios a lo largo de más de cincuenta años.³⁴

En los añadidos que se hicieron a este inventario de 1712 antes de 1722 se recalca la cantidad y preciosismo del conjunto de alhajas que para entonces había acumulado la Virgen. Al mismo tiempo, se distingue un subgrupo de objetos que habrían de ser entregados al sacristán. Dentro de esta selección se incluye otra imagen tallada de la Virgen de la Defensa que –a diferencia de la escultura original– tenía un ajuar mucho más sencillo, manteniendo una clara diferenciación entre los bienes de la imagen original y de su copia la cual apenas poseía lo indispensable. Sin embargo, lo más interesante es que además de su pectoral, corona y pedestal, el sacristán recibió textiles que cubrieron por completo cada una de las telas representadas en las policromías de la talla original. Por ejemplo, se registra la existencia de un solo zapato, seguramente por tratarse del único que sobresale del manto en la escultura tallada. (FIG. 4) Asimismo, se mencionan las mangas de los brazos (“manguillos”), un manto azul y, además, por encima de estos textiles que ya arropaban a una escultura exenta totalmente tallada y policromada (es decir, que contaba con la representación de su propia vestimenta) caía un manto de los dos que aparecen descritos.

A diferencia de este inventario, en el de 1776 se distinguen con gran claridad los cuatro elementos que conformaban la vestimenta de la Virgen: túnica, vestido, manto y manguillos.

Además, se describe un nuevo manto para la Virgen de la Defensa el cual parece tratarse del mismo que se representa (con ciertas licencias del pintor) en dos lienzos del siglo XVIII localizados en el Museo del Virreinato y la parroquia de Santiago Apóstol en Tonalá (Jalisco), respectivamente.³⁵ (FIG. 5). Por la cantidad de joyas y las más de doce mil perlas que portaba, cabría sospechar que este manto de seda se benefició del manto. Asimismo, lo que permite relacionarlo con las pinturas es que se especifique que las perlas fueron colocadas en forma de “S”, tal como se aprecia en los lienzos: “...En el centro de dicho manto tres mil

³¹ Véase el apartado dedicado a la Virgen de la Defensa en: Florencia y Oviedo, *op. Cit.*

³² Con mayor, o menor, detalle, dichos objetos se mencionan en el inventario de 1712: 6 blandones, 3 lámparas inventariadas en el apartado de platería y una corona de plata traída de Perú. Finalmente, los inventarios también incluyen “una columna de plata en blanca lisa con su basa y pedestal”. Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, AVCCP), *Inventario*, 1712.

³³ Por “raso” es posible aludir al tipo de ligamento de un tejido; es decir, a una manera (técnica) de entrelazar los hilos en donde el hilo de la trama pasa sobre uno de la urdimbre luego por debajo de cuatro o más y luego vuelve a pasar otra vez sobre uno. En este sentido pueden existir rasos de distintas fibras. (Rosa María Dávila Corona, Montserrat Duran Pujol y Máximo García Fernández, *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano-Catalán*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.) Sin embargo, el uso del término en los inventarios poblanos sugiere que se le da exclusivamente el sentido que en el siglo XVIII aparece en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: una “tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el tafetán, y menos que el terciopelo”.

³⁴ AVCCP, *Inventario*, 1712, fs. 15v y 16.

³⁵ Agradezco a Pablo Amador que llamara mi atención en torno a estos dos cuadros y que compartiera conmigo el vínculo que estableció entre ambas pinturas pues la primera no aparece asociada a la Virgen de la Defensa en el catálogo del Museo del Virreinato. La pintura de Tonalá (en el estado de Jalisco), en cambio, proporciona la clave para identificar a la de Tepozotlán. Más allá de las evidentes semejanzas formales con respecto a la talla, además, porta una cartela que la identifica sin lugar a dudas.



Figura 5: *Virgen de la Defensa con túnica, vestido, manto y manguillo.*



Figura 6: *Virgen de Zapopan, Escultura ligera de caña de maíz de 35 cms de altura.*

trescientos cuarenta y seis perlas desparramadas en todo él con más siete mil setecientos diez perlas que tienen las esecitas y guarnecen todo el manto que todas las expresadas perlas que componen dichas partidas (no entrando las de las joyitas expresadas) son doce mil ochenta y siete perlas.”³⁶

De lo anterior es posible afirmar que el manto representado en los lienzos es aquel que efectivamente portaba hacia 1776 y que constaba de una cauda y más de 12 mil perlas. También es posible entender que lo que el pintor ha representado bajo dicho manto con cauda seguramente no es la talla policromada (representando textiles como, por ejemplo, se exhibe la Virgen de la vecina población de Ocotlán, en Tlaxcala) sino otro manto (denominado “vestido”), una túnica blanca y, por lo menos, una manga.

Este es un ejemplo que es posible rastrear desde el siglo XVII hasta la actualidad y en donde una escultura tallada y policromada en todos sus detalles se mantiene integra y con escasas intervenciones aunque permanentemente cubierta con sus ropas. Un último caso lo constituye la Virgen de Zapopan, a cuya vestimenta pude asistir el 9 de octubre del 2010 (FIG. 6). De la pieza original (una escultura ligera de caña de maíz de tan solo 35 cms de altura que se acredita haber llegado a las tierras de Jalisco colgada del cuello del franciscano fray Antonio de Segovia e intervenir en la pacificación de la región en 1541) solo es posible apreciar un fragmento del rostro y las manos, ya que la escultura se encuentra cubierta por un contenedor de plata para evitar su deterioro. Se afirma que con motivo de su coronación dicho vaso, elaborado en 1935, sustituyó otro que databa de 1713 de modo que probablemente este fuera el mecanismo empleado en Zapopan (y quizá más sitios en los alrededores) para dar cuerpo y vestir a la imagen: una cubierta que al tiempo de representar su cuerpo vestido de una manera rica cumple con la función de soportar un ajuar aún más suntuoso que reconstruye visualmente la historia de la imagen al tratarse de donaciones que se hicieron en fechas emblemáticas de la historia de la región.³⁷ Nos recuerda también que la vestimenta de las imágenes no solo dio acceso a las mujeres hacia las imágenes sagradas sino también a los laicos en general.

Otras tipologías

Hemos visto a través de las historias de la Virgen de la Salud de Michoacán o Santa Anita en Jalisco, de la catedralicia Defensa de Puebla y de la itinerante de Zapopan distintas formas en que la corporeidad de la

³⁶ AVCCP, *Inventario*, 1776, f. 27.

³⁷ Para un análisis puntual de esta iconografía, véase: Patricia Díaz Cayeros, “Imágenes escultóricas en sus contextos ornamentales: simulacros y verdaderos retratos entre velos y cortinas”, *Actas del II Congreso Internacional de escultura Encrucijada (Puebla, 2010)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en proceso de publicación.



Figura 7: Virgen del Carmen de los Realejos; Iglesia de la Concepción. La Laguna, isla Canaria.

Virgen y de la imagen se hace visible. En todos los casos se trata de adaptaciones de una obra original que ha sido mutilada, cubierta con textiles o doblemente recubierta empleando también un rico metal como lo es la plata. En todos, la vestimenta media entre la sacralidad de la pieza y sus fieles. Es poco lo que la vestimenta deja ver de la obra, de modo que su vestido es una forma de honrar así como de vincular con distancia al fiel y de transformar su funcionalidad sumando sacralidad. Es evidente que la práctica de vestir imágenes fue frecuente y extendida. Sin embargo, la diversidad de formas en que este fenómeno tomó cuerpo no ha sido un tema estudiado de manera sistemática. Por ello, para finalizar desearía ubicar el caso novohispano en el contexto de la escultura española echando una mirada a algunos casos estudiados en las Islas Canarias por Pablo Amador y que permiten mostrar la generación de una nueva tipología escultórica.

Un nuevo mecanismo para presentar el cuerpo de la Virgen o el cuerpo de la imagen se aprecia en la Virgen del Carmen de los Realejos en la iglesia de la Concepción de la Laguna, una isla canaria.³⁸ (FIG. 7) La cabeza con parte del torso, los brazos, manos y el niño han sido atribuidos al escultor genovés Anton María Maragliano (1664-1739). Después de que estos fragmentos llegaran a Canarias se le añadió lo que faltaba del cuerpo. Se trata de una talla en madera, policromada y ahuecada en la zona de la falda. Aunque la escultura se viste por completo la pieza está totalmente adecentada y nunca se exhibe sin vestir. Es decir, es diferente a las obras exentas que hemos visto o a la gran cantidad de piezas concebidas para ser vestidas en donde sólo se hace un esbozado escultórico o se completa con varilla, o bien, de aquellas también numerosas que están conformadas como maniquí. Pablo Amador ubica esta nueva tipología en el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Considera que en Tenerife se produjo una particular renovación de las estructuras interiores de este tipo de piezas. Esto consistió en tallar las vestimentas sin grandes volúmenes

³⁸ Véase el estudio completo en: Pablo Amador “La imagen. Análisis y restauración” en *Vitis florifera. La Virgen del Carmen de los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, Los Realejos, Tenerife, 2013, pp. 264-287.



Figura 8: Virgen del Carmen de la antigua parroquia de los Remedios, actual catedral. San Cristobal de La Laguna. Tenerife.



Figura 9: Nuestra Señora de la Candelaria. Coro, Venezuela.

para no complicar su posterior revestido.³⁹ Aunque la escultura de Maragliano fue restaurada por Pablo Amador hacia el año 2002 se le prohibió reproducir las fotos que tomó para su estudio porque la devoción impide que se le vea *desnuda*.

Si bien nos recuerda tanto el caso de la Virgen de la Estrella como el de las Nieves, se distingue de este último en que se consideró que las fotos si eran la Virgen pero los dibujos no. Especialmente interesante es que a pesar de que sería una obra cuya talla y policromía se mantendría siempre cubierta, se hayan trabajado tanto para que estuviera “decente” en cualquier circunstancia pero también recordando que el problema del decoro va en correspondencia primero con la obra y solo después con los espectadores.

184

En esta misma línea es posible interpretar a la Virgen del Carmen de la antigua parroquia de los Remedios en la Laguna, actual catedral, como una pieza que marca un límite a mediados del siglo XVIII⁴⁰ (FIG. 8). Una detallada observación me fue posible a fines del año 2012 gracias a una exposición que Pablo Amador curó en la misma ciudad de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife. Con base en estudios anteriores, el especialista explica que la cabeza es de una efigie anterior que ha sido fechada hacia 1671 y quizá pudiera ser de Lázaro González de Ocampo. El cuerpo, en cambio, es de mediados del siglo XVIII y se le atribuye a su nieto, Sebastián Fernández Méndez, el mozo.

Se ha simplificado el cuerpo tallado y el vestido tiene ricos y amplios ropajes en la falda aunque es sencillo en sus líneas de ejecución. Amador considera que se está insistiendo en la idea de adecentar el cuerpo oculto. Además cree que al igual que con la pieza de Maragliano, de nuevo hay una intención de darle un carácter de antigüedad a la efigie al reproducir fórmulas retardatarias al figurar tejidos. En este sentido también lo compara con lo que hizo el mismo artífice cuando ya bien avanzado el siglo XVIII, desde Coro (Venezuela), le solicitaron una copia de la patrona insular, Nuestra Señora de la Candelaria. En lugar de reproducir la escultura original literalmente (como se había hecho a principios del siglo anterior para la ciudad de Caracas), de nuevo llevó a cabo este particular traje-candelerero a modo de falda y corpiño, una tipología que considera ser el resultado del gusto insular.⁴¹ (FIG. 9) Este último ejemplo, por la manera en que sus copias fueron solicitadas por sus devotos insulares en América, recuerda en parte el caso de la Virgen de Loreto de la ciudad de México. De esta obra se desconoce su paradero pero sus rostros – tocados de la imagen negra original- llegaron de Italia en 1680 a manera de copias. Lo cierto es que no

³⁹Tal como -Pablo Amador informa- sucedió también con la Virgen de la Gracia ubicada en la iglesia de San Agustín en la Orotava, Tenerife. Fue realizada en Madrid en 1670 por Manuel Pereira y también participó Felipe Sánchez con un costoso policromado; sin embargo, se trata de una pieza que nunca fue concebida para verse sin ropa.

⁴⁰ También abordada en: Pablo Amador, *op. Cit.*, 2013.

⁴¹ *Ibid.*



Figura 10: Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo, Ciudad de México.

sabemos cómo fue que en la Nueva España se le dio cuerpo a esta pieza en el siglo XVII, si con un maniquí, un candelerero o con una talla completa que reprodujera su paradigmático vestuario como la que se conserva en el templo de San Fernando de la ciudad de México o en el Museo del Virreinato en Tepotzotlán. Lo cierto es que las características de su vestimenta son sus rasgos de identidad iconográfica tal como también sucedió con la Virgen de la Soledad de los Mínimos de Madrid. Por último, habría que referirse a la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de la ciudad de México. En particular me interesa porque presenta lo que parece ser una nueva tipología en el vestido. Esta la vemos representada en la pintura de Cristóbal de Villalpando así como en una talla que se conserva en el propio templo y que reproduciendo a la efigie original se representa con corsé, mangas de punta, toca y rostrillo.⁴² (FIG.10) Su atuendo retoma elementos de gran antigüedad al tiempo de diferenciarse de aquel ampón que caracteriza al vestido que portan tantas piezas contemporáneamente y, en particular, la muy venerada (de la misma advocación del Rosario) en la ciudad de Puebla que, al parecer, fue una imagen de bastidor desde su origen.

Me parece que en el análisis puntual de esta diversidad de ejemplos aquí apenas esbozados habrá que ir construyendo el marco de referencia para pensar la relación entre prototipo-imagen-ornamento y espectador y en el que la vestimenta (como una forma de consagración) juega un papel fundamental en la manera en que a lo largo del tiempo se dio cuerpo no solo a la escultura sino, en particular, a la imagen de la Madre de Dios y cómo es que esta práctica medió entre su materialidad y su sacralidad.

⁴² Los corsés se empezaron a usar de manera generalizada en el siglo XVI aunque se registran ya en España por primera vez a fines del siglo XV y estarán de moda hasta la revolución francesa.